

ANDALUCÍA EN LAS ARTES PLÁSTICAS EUROPEAS (1830-1900)

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

RESUMEN

La mirada del siglo XIX hizo familiar por toda Europa los nombres de España y Andalucía. El sur se convirtió en el escenario de muchos sueños para los viajeros que contaron las peripecias de sus viajes en diarios y libros. La Giralda, los arcos de la Mezquita, el patio de los Leones fueron el escenario de esta fascinante aventura de la imaginación, desde las atractivas historias que se contaron en forma de legendarios romances hasta la creación del primer turismo que identificó ocio, placer y cultura.

PALABRAS CLAVE: Andalucía. Orientalismo. Pintura. Patrimonio. Turismo.

ABSTRACT

The look of the 19th century relative did for Europe the names of Spain and Andalusia. The south became into the scene of a lot of dreams for the travelers who counted the incidents of his trips in diaries and books. The Giralda, the arches of the Mosque, the court of the Lions were the scene of this fascinating adventure of the imagination, from the attractive histories that told themselves in the shape of legendary romances up to the creation of the first tourism that it

KEY WORDS: Andalusia. Orientalism. Painting. Heritage. Tourism.

Andalucía en las artes plásticas europeas (1830-1900)

Las nuevas fronteras que trajo consigo el pensamiento romántico con su vuelta al pasado medieval y a las referencias geográficas de un Oriente legendario e inmediato, pusieron en la escena de la imaginación burguesa las coordenadas de Andalucía en Europa. La nueva percepción del mundo deudora del progreso del siglo XIX, los cambios tecnológicos que deparó la industria, la incorporación de medios de transporte como el ferrocarril y el barco de vapor, junto con los trascendentales cambios políticos, económicos y sociales hicieron posible que se incorporasen al imaginario imperante en Inglaterra y Francia, el discurso de otros referentes y culturas, entre los que destacó por su extraordinaria difusión los temas andaluces que llegaron a los rincones más recónditos del continente europeo.

En los últimos años, nuevos trabajos están analizando cómo se difundió la imagen de Andalucía en Europa, incluyendo nuevas perspectivas y estudios interdisciplinarios que nos permiten tener una visión de conjunto de este fenómeno intercultural. Entre las últimas publicaciones, podemos señalar la colección del Centro de Estudios Andaluces sobre la imagen de Andalucía¹, así como el proyecto de investigación que bajo el título “Andalucía en la construcción internacional del turismo. La cultura como negocio”, ha sido financiado por el Centro de Estudios Andaluces².

En la difusión de los temas andaluces tuvo una extraordinaria importancia la aparición de nuevos medios de comunicación para la burguesía, caso del éxito editorial de revistas y periódicos ilustrados, así como la publicación de libros que narraban el viaje por España. En estos volúmenes aparecía un repertorio de tipos humanos, paisajes y monumentos andaluces que se consideraban característicos y definidores de un sur exótico, pintoresco y oriental. Andalucía se había convertido en el Oriente más cercano a Europa. Este Oriente inmediato era el resultado de una construcción artificial entre la razón y la fantasía, entre la realidad y la ficción, como ya lo percibió en 1829 Víctor Hugo en *Las Orientales*, una antología de poemas con un exotismo arrollador que tuvo una amplia repercusión. En el prólogo de esta obra defendía que “Oriente, ya sea como imagen o bien como pensamiento, se ha transformado en una especie de preocupación general, tanto para las inteligencias como para las imaginaciones”³.

Entre Londres y París, se redefine el concepto de Oriente en Andalucía para la Europa burguesa, en un período donde por un lado se están acotando los territorios por explorar y, por otro lado, los viajes comerciales imponen una percepción más cercana del mundo. Si en la Edad Media, Oriente estaba al Este, cuando todo está descubierto, cuando el globo se circunnavega, Oriente estará al sur. Es por tanto un Oriente inmediato, cercano y asumible para la mentalidad del viajero inglés y, sobre todo, francés,

1 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008. HERNÁNDEZ, Javier. La imagen de Andalucía en el turismo. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

2 Proyecto de investigación Andalucía en la construcción internacional del turismo moderno. Herramientas y recursos de la cultura como negocio. Centro de Estudios Andaluces. Junta de Andalucía. 2008-09. Los resultados serán publicados en MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis; PLAZA ORELLANA, Rocío y ZOIDO NARANJO, Antonio. Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929). Sevilla, 2010.

3 HUGO, Víctor. *Las Orientales*. París, 1829.

donde se concreta la imagen de Andalucía, como un espacio geográfico exótico, que tuvo un indudable poder evocador dentro de Europa, hasta el punto que influyó en sus corrientes artísticas, musicales y escénicas.

Coincide esta definición con un mundo que se ha puesto por primera al alcance del ser humano por la revolución de los transportes y por el éxito de las Exposiciones Universales que ofrecían novedosamente una representación del mundo al alcance de los espectadores⁴. La abundancia de georamas, dioramas y panoramas supuso la comercialización de un viaje sin movimiento físico, a la par que permitió satisfacer el ansia de conocimiento del mundo, como también aparecían en las vistas de ciudades y monumentos de los grandes espectáculos ópticos que se comercializan en la Europa del siglo XIX. El mundo parecía haberse despojado de sus misterios. Es una geografía que levita sobre la misma geografía, podríamos decir que levita sobre los sueños en los numerosos espectáculos ópticos que acercaban el viaje a la vida cotidiana. Cuando no había más espectáculo ni entretenimiento cotidiano que el que ofrecía el teatro a la italiana, tenía que ser un Oriente que las artes plásticas pudiesen abarcar con las técnicas artísticas y las tecnologías de su época. Y, de este modo, Andalucía se coló en los salones londinenses y parisinos que la pusieron de moda⁵.

1. Descubriendo Andalucía

Durante el Siglo de las Luces, los reinos españoles son ajenos al viaje del Grand Tour dieciochesco. Las primeras décadas del siglo XIX marcan un cambio de tendencia, acorde con la revolución cultural que supone el paso de la Ilustración al Romanticismo. A nivel general, todos los factores que situaban a España fuera del circuito ilustrado constituyen ahora motivos de atracción. A nivel específico, el “redescubrimiento” de España nace con la Guerra de la Independencia. La resistencia contra el invasor francés mueve fuertes sentimientos de simpatía en toda Europa. Los campos de batalla de la Península se llenan de jóvenes ingleses y franceses, algunos de los cuales publican sus experiencias de guerra y se convierten en los primeros propagandistas de las tierras de España. En última instancia, el saqueo sistemático de las riquezas artísticas nacionales favorece un conocimiento más exacto de sus valores a lo largo de Europa⁶.

El punto de inflexión para el conocimiento de Andalucía fue la Guerra de la Independencia. Progresivamente, nos encontramos con una lenta incorporación de viajeros durante los años que median desde la conclusión de la guerra en España y la derrota de Napoleón en Europa en 1815, hasta la conclusión del reinado de Fernando VII en 1833. A partir de dicha fecha aumenta definitivamente el número de viajeros y, a los peripatéticos, a los militares, los más habituales tras la Guerra de la Independencia, se suman comerciantes, escritores, pintores, músicos... en definitiva, se inicia el viaje romántico por España. De forma paralela, asistimos a continuas noticias de viajes al sur en la prensa europea,

4 VV.AA. Las Exposiciones Internacionales. Arte y progreso. Zaragoza, 2007.

5 PLAZA ORELLANA, R. Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-50). Cádiz, 2005. Véase también de esta autora Los caminos de Andalucía. Memoria de los viajeros del siglo XVIII. Sevilla, 2008.

6 Véase el reciente trabajo que contiene noticias inéditas hasta el momento. FERRÍN PARAMIO, Rocío. El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico. Jaén, 2009. Véase también el estudio preliminar de Manuel MORENO ALONSO, págs. 15-132.

donde aparecía en reiteradas ocasiones el nombre y las imágenes de Andalucía. Todo esto hizo que el interés por ciudades como Cádiz, Córdoba, Granada, Málaga o Sevilla aumentase considerablemente en Europa desde 1830, lo que motivó no sólo una afluencia constante y casi masiva de viajeros a estas capitales, sino también la demanda de relatos de viajes y obras de arte que acercaran los monumentos y tipos que tanto habían oído ponderar a los que no podían viajar, a ese creciente público lector y coleccionista.

El romanticismo europeo vio en Andalucía una tierra diferente y exótica - muy lejos de la uniformidad cada vez mayor que recorría los territorios occidentales - que se convirtió por sus peculiares circunstancias históricas y por su legado árabe en el perfecto sustituto del viaje a Oriente, cada vez más difícil y peligroso, incorporándose a un renovado *Gran Tour* europeo que cambió la antigüedad por el exotismo orientalista. La seducción por lo andaluz se plasmó durante la década de los treinta a través de relatos, donde los viajeros describen sus experiencias en textos de un gran valor literario. En estas páginas, se sucede la narración de un viaje en el tiempo, hacia el pasado oriental, y también en el espacio, hacia una geografía muy diferente a lo que estaban acostumbrados. No es casual que los primeros libros que introducen repertorios gráficos de Andalucía, ejecutados por artistas enviados por los principales editores, incluyan en el volumen ciudades del norte de Marruecos, como sucede en la obra publicada por John Murray, dibujada por David Roberts⁷ entre 1832 y 1833, y publicada en Londres en 1835 con el título *The tourist in Spain and Morroco*. La afinidad del país, sobre todo Andalucía, con el norte de África, quedaba sin duda reforzada para el público británico.

Estas analogías eran percibidas en otros ámbitos de la vida cotidiana, como los tipos humanos, el lenguaje o las costumbres populares. De hecho, no es casual que aparezcan durante el siglo representaciones nostálgicas que llevasen al espectador ante un lienzo donde se hallaba el pasado árabe del país. Recuérdese por ejemplo el cuadro de Cruzada Villaamil, donde se afianza el interés no sólo por los restos de los monumentos andalusíes, sino también desde una perspectiva más creativa, por el exotismo de sus antiguos pobladores.

A estos artistas extranjeros, caso de John Frederick Lewis, Richard Ford, y, en menor medida, a otros autores que publicaron sus álbumes de litografías entre 1835 y 1837 se debe la difusión de las vistas andaluzas. En este sentido, hay que destacar la obra de David Roberts, *Picturesque Sketches in Spain* (1837), la de John F. Lewis, *Sketches of Spain and Spanish Character* (1836), junto con el *Spanish Scenery* de George Vivian (1838). En esta lista se deben incluir los trabajos de Adrien Dauzats y de Pharamond Blanchard que estuvieron en Sevilla durante 1835 y 1837. Fue tal la difusión, que encontramos un gran número de lugares reproducidos en libros y revistas de los viajes hechos por extranjeros⁸. También decisivo en la difusión del orientalismo romántico de temas andaluces fue John "Spanish" Phillip, quien viajó a España en 1851 por primera vez y volvería en 1856-57 y 1860, así como Edwin Long, discípulo de Phillip, en 1857. Todos ellos, y muchos más que vinieron después, configuraron los cánones de lo que será la imagen de Andalucía, pues con sus trabajos divulgaron sus monumentos por Eu-

7 GIMÉNEZ CRUZ, Antonio. La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor. Málaga, 2004.

8 QUESADA BARBADO, Luis. Pintores españoles y extranjeros en Andalucía. Sevilla, 1996.

ropa, potenciando unas vistas frente a otras, creando un repertorio fijo que unas veces coincidía con un carácter más orientalista, mientras que en otras ocasiones lo hacía con aquellas en mejor estado de conservación.



1.- David Roberts. *La fortaleza de la Alhambra en Granada*. 1837-38.

A través de grabados, acuarelas y pinturas se difunde una imagen romántica, concebida como un territorio para la aventura, donde los bandoleros, contrabandistas y bailaoras son los protagonistas de una atmósfera de ensoñación y placer que recorre al viajero. Se acuña en estos momentos la referencia de una Europa que termina en los Pirineos, pues más allá comienza África. Bajo la óptica de los valores románticos, el país estaba formado por ciudades que conservaban intactas sus calles de trazado sinuoso, configurándose como el país romántico por excelencia.

La pintura de temática costumbrista fue muy peculiar en Andalucía, pues se centró en mostrar una imagen amable de las fiestas y tradiciones comunes e inherentes

al pueblo. Andalucía por su atraso y especiales circunstancias históricas ofrecía unos tipos humanos, paisajes y monumentos distintos a la cada vez más uniformada Europa. Su peculiar historia, con la reconquista y el pasado árabe ejercían un evocador poder de congregación en torno a esta imagen romántica e ideal, y casi siempre irreal. Chaves percibía el mito que se había creado, pues los extranjeros que por primera vez vienen al país, “buscan en Andalucía – señala el autor – más que otra cosa con curiosidad las costumbres y tipos populares, de los que tienen la mayoría las más absurdas creencias”⁹.

No faltaron desde luego viajeros que se retrataron delante de monumentos, vestidos con trajes populares. En este sentido, el poeta Charles Baudelaire definió de un modo memorable los retratos como “modelos que los artistas convierten en gente interesante”. Ciertamente, los retratos son la consecuencia de la identidad que el modelo percibe de sí mismo, la de la percepción del artista de esa identidad y, por último, la de las convenciones sociales que el retrato pretende satisfacer. En el moderno culto a la personalidad que impone el romanticismo, nos encontramos una variada panoplia de viajeros vestidos con tipos populares exóticos. Atrás quedaron las casacas británicas de los jóvenes que pintará Pompeo Batoni en Roma, sustituidas ahora por la indumentaria local de los países que visitan los románticos. El resultado es sobrecogedoramente más vivido, más allá del gesto, la pose o el traje con el que se representaba el carácter específico del modelo. A esto contribuye notablemente la idea de que una identidad puede mostrarse con más inmediatez y veracidad atrapada *in media res*, en mitad de las cosas, pues se parte de la convicción de que puede darse a conocer la totalidad de un personaje mediante la revelación de un solo instante. Un momento congelado en un marco que tiene la capacidad en este caso de sugerir la metáfora del viaje. Un instante selectivamente recortado y enfocado frente a los monumentos característicos de un lugar geográfico concreto. En Andalucía, se sigue el prototipo el prototipo de José Bécquer al pintar modelos de costumbres¹⁰, recortando al personaje con un elemento característico de la ciudad al fondo, como puede ser un lienzo de muralla, una columna o la Torre del Oro. En el caso del viajero, se definió una iconografía que brindaba al interesado algo de posteridad, una consoladora relación entre el instante fugaz del viaje y la eternidad del recuerdo del mismo. Retratos, cuadros de personajes vestidos con indumentaria popular, expresan la necesidad de registrar de manera imperecedera la percepción de algo tan efímero como el viaje. La aparición de la fotografía hizo posible que ya en la segunda mitad del siglo XIX, fotografía y viaje fuesen unidos. Asimismo, su difusión impulsó un proceso de renovación de la mirada.

9 CHAVES NOGALES, M. 1904, “Monsieur Thier en Sevilla”. En *Cosas nuevas y viejas*. Tipografía Saucedá. Sevilla. 1904. pp. 298-301.

10 RUBIO JIMÉNEZ, J. José Domínguez Bécquer. Sevilla, 2007.



2.- George Hall. *Tipos populares en un ajimez de la Giralda*.

La revolución industrial que estaba uniformando todo el continente propició esta mirada, donde salvo el norte, las transformaciones en nombre del progreso apenas habían transformado la fisonomía y las costumbres de las ciudades, sobre todo en Andalucía, que se ve como prototipo del país. Esta asimilación se debe en parte a las tradiciones andaluzas que conservaban la herencia oriental más que ninguna otra región peninsular, pero también a la propia invención de un mito en torno a Andalucía y a la imagen que ésta ofrecía a los viajeros. Una visión cuanto menos ilusoria que estaba reñida en ocasiones con la misma realidad, creándose un símbolo reconocible de esta tierra, a la vez que sufría cambios importantes con la llegada del ferrocarril o algunas industrias. Todo ello hizo que la imagen que se mostrase de Andalucía quedase congelada, atrapada en el tiempo en un conjunto de vistas que se alterarían a medida que fueron apareciendo nuevos medios de reproducción de imágenes, mostrándose como un todo uniforme al margen de los cambios sociales, políticos y económicos de un siglo tan convulso como el XIX.

Esto provocó que con frecuencia los viajeros se planteasen antes de llegar a España si iban a encontrar ese territorio imaginario que habían conocido a través de las noticias que les llegaban a sus respectivos países. El inicio del viaje encerraba todo tipo de cábalas acerca de si la situación se correspondería con lo que el viajero había leído, visto en grabados y pinturas, o comentado con otros visitantes del país, pero todavía en las décadas de 1830 y 1840, el aspecto de Andalucía permitía la ensoñación. Quizás uno de los testimonios más lúcidos para entender la atracción por lo andaluz fue la del fotógrafo Ernest Lacan, pionero, impulsor de la fotografía en Francia, quien en un breve artículo en *La Lumière*, sintetizaba magistralmente lo que Andalucía ofrecía a aquellos que querían

captar su imagen, en este caso desde la veracidad fotográfica: “España debía atraer al fotógrafo tanto como atrae al pintor y al poeta. Para el poeta, tiene el encanto misterioso que le da su aislamiento entre los raudales azules del Mediterráneo, las planicies verdosas del océano y las cimas nevadas de los Pirineos; tiene sus grandes recuerdos, sus luchas gigantescas, sus glorias, sus flaquezas, sus caídas y sus dolores; tiene sus supersticiones, sus amores apasionados, sus danzas alocadas, sus poéticas canciones, sus noches perfumadas. Para el artista, tiene los monumentos, las obras maestras que le quedan de sus esplendores pasados; tiene Sevilla y la Alhambra, Rivera, Velázquez y Murillo; tiene sus paisajes, sus trajes y su sol”¹¹. Por tanto, España no se entendía sin Sevilla, sin la Alhambra, sin Velázquez o Murillo, siendo desde entonces, los elementos que más se han reproducido tanto en dibujos, acuarelas o pinturas, como en fotografías.

2. He visto lo que siempre pensé que debía hacerse. Maestros del Siglo de Oro.

Al saqueo del Mariscal Soult y sus acólitos, le siguieron décadas más tarde otros que cambiaron la rapiña por la compra de Murillos, bien ingleses o franceses en la expedición del barón Taylor. Unos años más tarde aparecen visitantes extranjeros, sobre todo ingleses, que representaban un nuevo tipo de turista, pues estaba interesado en comprar obras de arte y antigüedades. No obstante, el interés por la pintura del Siglo de Oro se resume en un nombre: Murillo. El artista había despertado la admiración en el XVIII, difundándose aspectos de su vida que formaban parte de la leyenda del pintor por toda Europa, con especial fervor en Inglaterra, en la que se inicia un incipiente coleccionismo.



3.- John Frederick Lewis. *Saqueo de un convento en España por soldados de la guerrilla*. 1837.

11 La Lumiere, 1 julio de 1854.

En Londres, el interés y la cotización de los cuadros de Murillo eran muy altos, prueba del interés que por el artista se sentía en estos momentos, aunque era un aspecto muy concreto de la obra del sevillano el que despertaba la curiosidad de toda una generación de artistas ingleses como Reynolds y Gainsborough, especialmente atraídos por los aspectos amables de su obra. Así, el coleccionismo de pintura española estuvo capitalizado por los cuadros de Murillo convirtiéndose en una auténtica moda.

La revalorización y, en algunos casos, descubrimiento de la pintura barroca andaluza, sobre todo de Velázquez y Zurbarán, se acentuó con el despertar de la conciencia romántica hacia todo aquello que se presentase ungido con un aura de pintoresquismo y de autenticidad. La literatura del Siglo de Oro, redescubierta por estas fechas también, nutría a estos viajeros de personajes históricos y situaciones novelescas que complementaban el imaginario de lo español en toda Europa. Como se apreciaba, el fenómeno se extendió por el continente, pero fue Francia la que incrementó aún más su interés por lo español, pues el fracaso de los ideales ilustrados hizo que se mirase con suma curiosidad todo lo que hasta entonces se había censurado de España, poniéndose en realidad de moda. Consecuencia de ello es la creación de pequeñas colecciones de arte español, como la que Jean Baptiste Pierre Lebrun reunió, con quince cuadros de la escuela española que exhibía en su casa parisina dos días a la semana, en la que Murillo era el protagonista indudable.

Terminada la “Guerra Peninsular” que dirían los británicos, el número de cuadros españoles en Francia se incrementó, siendo más fácil para el público ver un conjunto importante de pintura española en las colecciones de Soult y en la galería de Alexandre de Aguado. No será hasta la creación del Museo Español de Luis Felipe, inaugurado en 1838, cuando el público parisino acoja con mayor entusiasmo la pintura de estos maestros, ya que permitió superar el conocimiento libresco que existía sobre la misma y, sobre todo, que muchos

contemplasen por primera vez la obra de los artistas españoles en los museos nacionales. La tarea fue encomendada al barón Taylor, quien viajó junto a los pintores Dauzats y Blanchard. El resultado fue importante al conseguir enviar 446 cuadros a Fran-



4.- Dauzats. *Calle de los Doblonos, en Cádiz.*

cia. La colección se amplió a partir de 1841 con la colección del inglés Frank Hall Standish que incluía 220 cuadros y 260 dibujos españoles más. Esto subsanaba la escasez anterior de cuadros de esta escuela (tan sólo siete en el Louvre antes de 1838), sólo conocidos por referencias indirectas. De todos modos, el público sintió únicamente admiración por Murillo, Ribera, Velázquez y Zurbarán.

La presencia de un abundante número de pinturas españolas favoreció la atención de críticos y comentaristas hacia ellas, de modo que comenzó a ser frecuente la aparición de estudios y recensiones sobre arte español en revistas y periódicos franceses, así como la edición de libros especializados. Pero más importante que la labor de los críticos fue la de los escritores y artistas románticos franceses que fueron los que más contribuyeron a crear la tipificación de lo español como uno de los territorios privilegiados del pintoresquismo y exotismo, a través de los numerosos libros de viajes publicados durante la primera mitad del siglo.



5.- Mary Cassatt. *En el balcón*, 1873.

El interés que despertaba lo español en Francia se vio incrementado por la boda de la infanta Luisa, hermana de Isabel II, con el hijo menor del monarca francés Luis Felipe, Antonio de Orleans, enlace trascendental para Sevilla, pues en 1848 los duques de Montpensier eligen esta ciudad para instalar su corte tras los acontecimientos revolucionarios acaecidos en ese mismo año en Francia que provocó el derrocamiento de Luis Felipe de Orleans. A esto habría que añadir la boda de Napoleón III con Eugenia

de Montijo. Todo lo relacionado con lo andaluz gozó durante la segunda mitad del siglo XIX de un amplio crédito y popularidad, existiendo una moda por lo español, que llevó a hechos tan “pintorescos” como la celebración de corridas de toros en París en 1863 y la apertura de locales en los que se hacían “fiestas españolas” entre los círculos de la alta sociedad.

No es de extrañar, por tanto, que aquellos viajeros que llegaron a Andalucía incluyesen en sus propósitos la adquisición de cuadros del Siglo de Oro. Y junto a esta tarea, ciertamente nada fácil, muchos se interesaron por un género de costumbres, comprando vistas de la ciudad y escenas que reflejasen los hábitos tradicionales de la población, como fiestas y bailes, organizándose en poco tiempo unas ventas estables y muy beneficiosas para los artistas. Este comercio actuó como revulsivo, por ejemplo, de la pintura sevillana que estaba sumergida en una profunda crisis por un mercado que se transformaba a consecuencia de la guerra y por empobrecimiento de los tradicionales clientes como era la aristocracia y la Iglesia, afectada además por la desamortización de 1836. Por otro lado, se observa también el agotamiento de los temas que cayeron en una copia de Murillo. La persistencia de las copias de Murillo es extensa en el tiempo y numerosa en la cifra de copias de sus cuadros, imitando sus cuadros más populares, con los que se hacían parejas. En una fecha tan tardía como 1858, en una exposición artística celebrada en Sevilla, se presentaron seis copias de Murillo, de las que cuatro correspondían a un mismo cuadro, que era *La Virgen de la Servilleta*, y las otras dos a la *Virgen de la Faja* y a *San José con el Niño*, por autores casi desconocidos algunos, como Sebastián de Aguila, Dolores Herrera, o Enriqueta Leygonier, y otros por artistas famosos como José Roldán.

En este sentido, la llegada de estos extranjeros coincide con la recuperación económica de la ciudad a partir de los años treinta, década que comienza con la llegada al trono de Isabel II (1833) y de un gobierno liberal que la amparaba. Este ambiente de libertad conduce a la revitalización de las artes y así fue entendido por los críticos. En Andalucía se había asentado una burguesía que se enriquece con la explotación de los latifundios hasta hace muy poco de propiedad eclesiástica, modernizados con la incorporación de las nuevas tecnologías, y que apuesta minoritariamente por la industria. En el caso de Sevilla comprobamos cómo la ciudad se transforma abriendo nuevos paseos como los de las Delicias y Cristina, adecuenta sus calles y llega el ferrocarril. Así pues, son unos años cruciales para una ciudad que hasta hace poco estaba anclada en el pasado sin un proyecto claro de futuro y que va a buscar sus propias raíces uniendo lo tradicional con el progreso. Con la llegada de los duques de Montpensier, Sevilla se convirtió en la segunda corte de España, la apuesta hacia el futuro estaba en marcha.

El primer viaje de un pintor de cierto relieve para estudiar sus obras fue el del escocés David Wilkie, quien llegó a Madrid en octubre de 1827 y pasó más de cinco meses estudiando las obras de Velázquez y Murillo¹². La influencia que tuvieron estos maestros sobre la pintura de género inglesa de la época y el auge del pintoresquismo y el orientalismo románticos, estarían en la base de otros viajes de artistas británicos a la Península. John Frederick Lewis y David Roberts llegaron en 1832; John «Spanish»

12 VIARDOT, Louis. Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des Beaux-Arts en Espagne, París, 1835, pp. 414-415.

Phillip vino por primera vez en 1851 y volvería en 1856-1857 y 1860; y Edwin Long, discípulo de Phillip, en 1857. Muchos realizaron copias de las principales obras de Velázquez, Ribera o Murillo en el Museo del Prado. Fruto de su estudio, llegan a tomar no sólo ideas y temas para sus composiciones, sino también cuestiones técnicas como toques de pincel rápidos, empastes gruesos y fondos oscuros que vemos en obras de la segunda mitad del siglo XIX en la producción de Manet, Cassat, Chase y otros artistas europeos y norteamericanos.

3. Andalucía como tema costumbrista: un estudio al aire libre

La sociedad andaluza del siglo XIX impuso diferentes formas de vida y, por consiguiente, una nueva iconografía artística. Si bien fueron tanto los viajeros extranjeros como los escritores locales los que acertaron a definir el pintoresquismo andaluz, fue finalmente la clientela burguesa local la que asumió los temas costumbristas, decantándose por una pintura que ensalzaba los valores populares de su entorno. Paisajes rurales, ambientes urbanos, los principales monumentos, paseos y jardines, junto con espacios de esparcimiento, fiestas y romerías, y tipos populares conformaron una imagen ideal, anecdótica y divertida de lo andaluz.

La pintura fue también un recuerdo del viaje que muchos visitantes hicieron durante el siglo XIX a Andalucía. En principio, fueron las litografías de las ciudades andaluzas el recuerdo más adquirido por los viajeros, por su bajo precio. Las imágenes pioneras de foráneos como Chapuy, Roberts o Villaamil, fueron seguidas por artistas locales como José Domínguez Bécquer, quien se especializó en pinturas de pequeño formato que, teniendo el aliciente del colorido, aseguraban una pronta venta. Las vistas urbanas y las escenas andaluzas se convierten en un éxito de público.

Los nuevos tiempos exigían la renovación de los géneros y así se aprecia cómo acaba imponiéndose de forma rotunda el protagonismo de los temas profanos y de inspiración local sobre los religiosos. El casticismo localista fomenta la tipificación de los personajes populares de la ciudad y los lugares vinculados a sus dedicaciones profesionales. La ciudad suele aparecer al fondo de estas escenas populares de majos bailando, cigarrerías o toreros, marcando la voluntad del artista y del público de caracterizar claramente la ciudad como lugar propicio de la ambientación costumbrista. Las imágenes más representativas de las ciudades andaluzas, tanto en arquitecturas, rincones urbanos, como en tipos populares, escenas de baile o tauromaquias, fueron las protagonistas de un sinnúmero de pinturas que los viajeros adquirían en su deseo de atrapar la fugacidad del viaje por Andalucía. El culto a la fisonomía de la ciudad tanto vista desde dentro de su casco urbano, como contemplada desde lejos. En este sentido, el interior de la ciudad fue ampliamente difundido por los pintores románticos como pretexto para ambientar sus escenas de costumbres. Muy populares fueron por tanto los paisajes, especialmente populares los de Manuel Barrón, repitiendo los modelos consagrados años antes en la litografía, y que combinaban tanto vistas urbanas como escenas pastoriles en las campiñas y serranías andaluzas, que permitían la exaltación de los valores geográficos locales y al interés por constatar el concepto de propiedad burguesa. La misma tendencia a especificar el contexto localista se advierte en una serie de obras en las que se representan a los caminantes y labriegos en las puertas de la ciudad.

La aparición de la burguesía como cliente de los artistas supuso un cambio importante en los usos artísticos, pues implicaba el abandono de la primacía de los temas religiosos por temas de costumbres. Ésta fue una de las razones más importantes que determinaron el que toda una generación de artistas sevillanos se dedicara de lleno al cultivo de escenas andaluzas, destacando por ser la ciudad española que más artistas tenía dedicados a este género, muchos de los cuales han caído en el anonimato porque anónima era también esa especie de producción mecánica de escenas típicas. Estas escenas consistían en la repetición de tipos populares enmarcados en algún lugar típico de la ciudad. Casi todos tienen un estilo similar, ofreciendo apuntes rápidos en óleos o acuarelas a la manera de un fragmento o de un boceto. Estas vistas de Sevilla ofrecían reproducciones de los principales monumentos y estaban dirigidas a un mercado exterior para el viajero. El comercio con Inglaterra fue intenso, siendo paradigmático el que José Bécquer mantuviese a un corresponsal en Cádiz, José Mesas, para gestionar el comercio de sus obras que iban rumbo a Gran Bretaña. Hasta tal punto se desarrolló este comercio de cuadros que, muchas veces, José Bécquer se vio obligado a comprar pinturas a su primo Joaquín Bécquer, pues no era capaz de dar abasto a sus compromisos. La pintura de José Bécquer fue cotizada a tenor de los altos precios que todavía sus cuadros tuvieron a principios del siglo XX, en concreto *Los jugadores de naipes* alcanzó la cotización de 2.500 dólares en enero de 1903.

El grupo de exiliados en Inglaterra debió jugar un papel protagonista muy importante para la consolidación de estas ventas, y sería muy interesante la realización de un estudio sobre los exiliados y su relación con la pintura de la época. Uno de estos liberales era Ángel de Saavedra, quien se exilia en Inglaterra, llegando a Londres en 1824, donde permaneció sólo unos meses. Allí compone poesías y publica su libro *El Desterrado*, y cultiva la pintura. Agobiado por las necesidades económicas, se ve necesitado a pintar varios retratos y costumbres españolas por encargo, lo que demuestra en fecha temprana el interés que por el tema se tenía en Inglaterra, que se extiende hasta mediados de siglo, pues el comercio tenía todavía auge en esta fecha, tal y como indicó Julio Nombela al señalar que “los ingleses seguían comprando los [cuadros] que representaban escenas andaluzas”.

El mercado artístico de tales obras se concentraba en las tiendas de “souvenir” donde eran vendidos y que solían estar en la calle Sierpes. Esto supone una novedad, puesto que no existe contrato previo ya que eran pintados autónomamente. Esto explica en parte la repetición de tipos y composiciones de mayor éxito, heredándose las formas de maestro a discípulo. En otras ocasiones los modelos pasan a la litografía y al grabado, lo que les garantizó una difusión aún mayor. Ésta fue una de las razones por las que toda una generación de artistas sevillanos se dedicara al cultivo de escenas andaluzas de bailes y fiestas en tabernas, ferias, así como a la representación de toreros, bailaoras y contrabandistas, en la línea folclorista. No obstante, conviene matizar esta apreciación, pues si bien es cierto la influencia de los modelos realizados por extranjeros en el establecimiento de tales imágenes, no por esto hay que obviar los antecedentes locales como son las obras de Juan Rodríguez Panadero, Joaquín Fernández Cruzado o Juan de Hermida, encontrados sobre todo en Cádiz y Sevilla, al amparo de la Academia de Bellas Artes y de la burguesía ilustrada, comercial y liberal del entorno gaditano.

En esta década llegó a Andalucía uno de sus visitantes más ilustres: Delacroix. Durante 1832 el pintor francés recorrió el sur peninsular y el norte de África dejando

testimonio de lo que vio en su *Diario*. Son muy pocos los testimonios de este viaje, tan sólo unos dibujos y un óleo fechado en 1834, *Cristóbal Colón en la Rábida*, aunque su visita es prueba del interés que fue creciendo sobre todo en Francia por Andalucía y por la pintura española, sobre todo a partir del enorme botín que los mariscales de Napoleón acumularon durante su ocupación. De esta manera, el viaje a España y Andalucía cobró un especial interés para los aficionados al arte, y sobre todo, para los artistas animados por la posibilidad de contemplar o adquirir obras de la escuela española entonces en pleno apogeo de moda. Nombres como los de Pharamond Blanchard, Adrian Dauzats o Celestin Nanteuil contribuirán a difundir la imagen de Andalucía.

Las sugerencias y sugerencias orientales, alimentadas por una literatura creciente y por ciertos enfoques y composiciones establecidas por pintores y grabadores impondrán una cierta manera de mirar. Pocas y muy escogidas vistas acabarían así constituyendo el repertorio ideal, repetido con escasas variaciones por muchos artistas y sobre todo con posterioridad por los fotógrafos que se acercan a las ciudades andaluzas. En adelante, monumentos como los Reales Alcázares, la Mezquita o la Alhambra serán conocidos universalmente a partir de unas pocas y escogidas perspectivas. En el caso del recinto granadino, el juego de vegetación y del agua introducen las notas voluptuosas y equívocas, por donde discurren unos personajes que van desde aquellos orientales a tipos folclóricos de gitanos, juzgados como idóneos para ambientar y poblar los espacios monumentales.

Esta información al alcance de los extranjeros permitía no sólo conocer de antemano lo que se iba a visitar, sino también establecer juicios de valor que no siempre se correspondían con lo que luego se visitaría in situ. En ocasiones, la experiencia directa con el monumento era tan satisfactoria que el viajero no dejaba de lanzar epítetos elogiosos en sus relatos. Otras veces, se producía un triste desencuentro entre lo soñado y la realidad que como siempre no tardaba en imponerse, quedando algunos espectadores decepcionados. Dumas en su primer contacto con Córdoba dejaba muy claro estas impresiones: “Es cierto que, como todas las cosas buenas, Córdoba gana una vez que se la conoce. Mientras tanto, no es menos cierto que a primera vista Córdoba no es en absoluto la Córdoba que uno se ha hecho”¹³.

Un componente fundamental de la difusión de los temas españoles se debe a la contribución que hicieron los propios artistas que viajaron a España desde la segunda mitad del siglo XIX. Muchos de los artistas extranjeros que llegaron a España hicieron parada en Madrid y Sevilla. Entre sus visitas obligadas se encontraba el Museo del Prado que atrajo la atención de artistas y críticos europeos. Mientras que en Madrid, los artistas se pasaban horas copiando en el Prado, aquellos que se desplazaban a la capital hispalense, quedaban seducidos por todo lo contrario. Si el Museo del Prado era un gran estudio, en Sevilla, los modelos estaban en sus calles. Se pintaron gitanas, trajes populares, personajes de la calle. Se buscaron escenarios en los Reales Alcázares o en la vecina Alhambra, para a final de siglo buscar la inspiración en el paisaje rural de ciudades como Alcalá de Guadaira. El éxito de la pintura de costumbres fue su repercusión internacional, pues los artistas conseguían vender sus obras ajustadamente al mercado exterior, como hizo por ejemplo Manuel

13 DUMAS, Alejandro. De París a Cádiz. Madrid, 2002, p. 396

Wssel de Guimbarda y, en ocasiones, contando con la ayuda de agentes y casas comerciales¹⁴.

También los artistas extranjeros que viajaron por Andalucía cultivaron esta temática de marcado exotismo, cuya inspiración se buscaba no en los interiores de los museos de Bellas Artes, sino en la misma calle, convertida en un improvisado taller, donde ver y atrapar la realidad. Una de las historias que recuerda el pintor norteamericano Thomas Eakins durante su estancia en Sevilla en el año 1870, fue el reto que le supuso pintar asuntos populares: “*El problema de pintar por primera vez un cuadro es a veces aterrador. Pintar en exteriores es muy diferente que hacer estudios en el taller. Pintar es nuevo para mí. Están el sol y los lindos postales y cien cosas que nunca has visto a la luz del estudio, y entonces vienen tantos apuros que nadie que no sea del gremio puede imaginar*”. El resultado fue una obra interesante titulada *Escena callejera en Sevilla*. Desde luego no fue el único en plantar su caballete en las calles, frente a edificios singulares, como hizo John Singer Sargent, o en contratar a modelos populares para que posaran en sus obras.



6.- Thomas Eakins. *Escena callejera en Sevilla*, 1870.

14 Catálogo de la Exposición Wssel de Guimbarda y la sociedad de su tiempo. Cartagena, 2008.

La mayoría de los artistas que viajaron por España pintaron tipos populares, costumbres y paisajes. Hubo incluso quien envió estas pinturas a las exposiciones, como hizo Mary Cassatt, quien en 1872 se asentó en Sevilla durante varios meses. La posición social de la joven, miembro de la alta burguesía norteamericana, le abrió muchas puertas sevillanas, como la Casa de Pilatos, donde instaló su estudio. En este palacio, pintó la obra titulada *Durante el Carnaval*, cuadro que tuvo una acogida muy favorable en el Salón parisino de 1872. Con una huella notable de Murillo y Velázquez, la autora se concentraba en las costumbres y la indumentaria de los tipos locales, tema al que volvió un año más tarde con la obra, *Torero y muchacha*, que envió nuevamente a París, al Salón de 1873, obteniendo el reconocimiento del público.

Al finalizar el siglo aumentó considerablemente el número de artistas europeos y norteamericanos que viajaron por el continente con el deseo de completar su formación. Andalucía fue la meta de no pocos. También lo hicieron con el propósito de instalarse en las principales capitales artísticas, donde sobresalía París. En esta ciudad, con motivo de la celebración de la Exposición Universal de 1900, el gobierno francés ordenó la construcción de un espectáculo, denominado *La Andalucía de los moros*, al arquitecto Dernaz. El recinto era una amalgama de lo que se pensaba fue ese paraíso perdido, y contaba con reproducciones de barrios marroquíes, palacios granadinos y sevillanos, junto con una Giralda de 65 metros de altura a la orilla de un Sena convertido en Guadalquivir.

Veintinueve años más tarde, Sevilla celebró una gran Exposición Iberoamericana, que seguía una línea regionalista con una fusión de distintos neos en sus pabellones. A ésta llegó una viajera norteamericana, Allison Peers, quien exclamó al pasear por la ciudad unas palabras muy elocuentes de lo que sería la difusión de los temas andaluces a nivel internacional: “Hemos llegado a la Meca, pero no la de los musulmanes, sino la de los turistas”.

El turismo daría una nueva dimensión internacional a la evocación del pasado andaluz, asentándose en un imaginario que aunque partía de la construcción del romanticismo, fue proyectándose y modificándose más allá de sus límites geográficos para la feria de los sentidos que es el ocio y las vacaciones, pero eso es ya otra historia. Nuestra historia.
